

I FILI

57

Luisa Futoransky

PITTURA RUPESTRE

a cura di

GIORGIA DELVECCHIO

EDIZIONI FILI D'AQUILONE

Un grazie alla casa editrice argentina LEVIATÁN per la concessione dei diritti di pubblicazione in Italia.

Un ringraziamento anche al Centro Studi Jorge Eielson per il sostegno a questo progetto.

Edizione originale:

Pintura rupestre

© Editorial Leviatán, Argentina, 2014

© Editorial Leviatán

© Per questa pubblicazione: Edizioni Fili d'Aquilone

© Introduzione Giorgia Delvecchio

Traduzione dallo spagnolo di Giorgia Delvecchio

© 2023 Edizioni Fili d'Aquilone

via Attilio Hortis, 65

00177 – Roma

www.efilidaquilone.it

info@efilidaquilone.it

Prima edizione: APRILE 2023

ISBN 978-88-97490-68-5

Progetto grafico di Manfredi Damasco

Impaginazione di Giuseppe Ierolli

Poesia senza corsetto

di Giorgia Delvecchio

*Poesia siempre rebelión.
Poesía, todo lo que elegiste no elegir.*

LUISA FUTORANSKY

Se è vero che tutto ciò che sperimentiamo coscientemente lascia tracce nella nostra memoria a lungo termine e che questo ci permette di percepire una continuità nelle nostre vite, l'opera di Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939) ci rende partecipi di una storia di migrazioni recuperata per frammenti e disegnata in una mutevole geografia verbale.

All'origine di questa geografia, troviamo i segni della prima migrazione, non sua, ma dei familiari di linea paterna, che si stabilirono in Argentina anteriormente al primo conflitto mondiale, seguiti, dopo la guerra, dai parenti del ramo materno. Le orme di questo sradicamento originale che l'autrice ricalca nelle sue creazioni, in particolare con il romanzo *El Formosa* (Del Centro Editores, Madrid 2009; ed. Leviatán, Buenos Aires 2010), appartengono soprattutto alle donne della sua famiglia. L'ordito della memoria degli uomini, consumato dagli allontanamenti forzati, dalla distanza percorsa tra un mondo perduto e belligerante e un mondo nuovo e sconosciuto, dagli sforzi di assimilazione, viene raccolto e ricomposto dal telaio di quel «clan di madri, zie, cugine», che vi inseriscono la loro trama per affidarlo alle sue mani. La precoce disposizione verso la scrittura nacque probabilmente in quel passaggio umile, genuino e orale del ricordo e della parola, e su di essi rimase impresso il timbro femminile delle voci familiari.

Tra i fili dell'ordito, compare di tanto in tanto la traccia di una cultura sommersa, l'ashkenazita, e di una lingua segreta, l'yidish, che alla scrittrice continua ancora oggi a suonare familiare.

È possibile che l'infanzia a contatto con una lingua altra, intimamente connessa alle narrazioni domestiche e al tempo stesso esclusiva, abbia implicato una seconda inclinazione, quella verso la traduzione, che Futoransky percepisce come un male necessario: «traducción y exilio siempre son sinónimos de pérdida» (*El Formosa*, 2010). Dalla consapevolezza di un'ambiguità intrinseca nell'atto di tradurre, ereditata dal passato, è permeata la sua personale concezione di scrittura poetica, la quale, secondo l'autrice, è sempre traduzione; l'incontro con una parola basta a riaprire un deposito di significati che, in un cammino di acquisizione a ritroso attraverso la poesia, raccolgono nuovi significanti, si aprono alla metamorfosi e alla generazione di nuove immagini per raggiungere i registri sensoriali del lettore, perché «la parola non è nulla senza il linguaggio, ma il suo evento singolare eccede l'orizzonte stabilito dal linguaggio»¹.

Pur rifuggendo dalla metafora nell'accezione di artificio retorico, di comparazione sottintesa, la poesia di Futoransky testimonia il potere estensivo, metamorfico e generativo della metafora sul significato, che fu descritto anche da Gramsci. Nel linguaggio poetico dell'autrice essa agisce come strumento del pensiero e di conoscenza, così come è concepita dalla teoria concettuale della metafora e come già la rivelava Aristotele, evidenziandone la dimensione cognitiva².

Negli anni della gioventù in Argentina, Futoransky apprese la poesia "priva di corsetto", la poesia come forma di ribellione, dalla generazione degli anni Cinquanta e dagli scrittori della Beat Generation statunitense, marcando la distanza dalla letteratura degli autori del Quaranta e in aperta contestazione contro ogni tabù nelle tematiche e nei sentimenti. Lasciò che la scrittura nascesse dalla scelta di ciò che non voleva, per immergersi in ciò che non conosceva. Proprio il desiderio di conoscenza e della meraviglia dell'ignoto è all'origine dei binomi poesia e viaggio, metafora e migrazione, che caratterizzano l'opera e la biografia della

¹ Recalcati, M., *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, Torino 2014, p. 80.

² Cardona, M. e De Iaco, M., *Parole nella mente, parole per parlare*, Aracne editrice, Canterano (Roma) 2020, p. 228.

scrittrice.

Nei versi di *Pintura rupestre* (Leviatán, Buenos Aires 2014), il diciottesimo degli oltre venti libri di poesie pubblicati fra il 1963 e il 2020, la metafora non sostituisce e non mente. Non è il prodotto di un'intenzione artistica, bensì un senso che dà luogo all'immagine, come la intendeva Ricoeur, è possibilità rigenerativa del linguaggio che si realizza nel movimento del significato tra realtà compresenti.³ Non c'è premeditazione da parte dell'autrice nel processo metaforico, perché la metafora è il suo modo di guardare e conoscere il mondo. Le poesie di *Pittura rupestre* ci rendono la metafora quale frutto primigenio della logica poetica che, per Vico, precede la logica razionale ed è all'origine del linguaggio.⁴ E se per Nietzsche le parole non nominano mai le cose, bensì metaforicamente le relazioni degli uomini con le cose, capiamo come il processo metaforico agisca costantemente nella scrittura di un'autrice che ha scelto il mezzo poetico per cantare gli innumerevoli incontri con luoghi, persone, vicende e memorie a cui l'hanno condotta le esperienze e la sua sensibilità di migrante e viaggiatrice.

L'humus da cui trae nutrimento l'arte poetica di Futoransky è il carattere polisemico della parola, pietra preziosa dalle mille sfaccettature, pianta in continua gemmazione, come sembrano suggerire i versi di *Vita sana*, o «rosa delicata e profonda» e «fragile trasparenza nuziale», come recitano invece i versi della raccolta *El poema, dos lugares* (Ars Poética, Madrid 2018), scelta di testi che coniuga il tratto metaletterario con la rievocazione di due paesaggi urbani e due dimore, Buenos Aires e Parigi, le città dove Futoransky ha trascorso gran parte dei suoi anni. Memorie e sogni, lingue e linguaggi sono labirinti dentro cui si svolge la ricerca della parola precisa ed esatta. Un ricordo, un'immagine di vita, un ideogramma o un segno, una parola lasciata a invecchiare su un muro o il particolare di un dipinto sono le chiavi per accedere a quel *niente*, lo spazio vuoto di un'illusione logorata,

³ Ricoeur, P., *La metafora viva: dalla retorica alla poetica*, Jaca Book, Milano 1997.

⁴ Vico, G., *La scienza nuova*, BUR, Milano 1982.

l'assenza da cui nasce il «fiato più caldo della poesia». E nonostante la scrittrice sappia che la parola poetica cresce «en forma inesperada»⁵ è altresì cosciente del fatto che l'inatteso può avvenire solo grazie al lavoro paziente e alla ricerca febbrile, che l'arte poetica si fonda sull'abilità di muovere i significati, attraversando i residui di visioni quotidiane, ricordi, sogni, miti e narrazioni, verità e menzogne. Futoransky lo fa con la naturalezza con cui, da figlia di emigranti e migrante lei stessa, è abituata a muovere le frontiere culturali.

La peculiarità del suo immaginario poetico è data dal forte radicamento di quei residui nelle memorie dei luoghi, per cui, di poesia in poesia e di libro in libro, Futoransky va ridefinendo una geografia simbolica che riunisce in poche pagine – o in alcuni versi –, città, borghi, paesaggi o strade distanti nello spazio e nel tempo. Così anche le poesie di *Pittura Rupestre* si potrebbero leggere con un atlante o un navigatore satellitare tra le mani. Berlino, Amburgo, Oporto, Urumqi, Kiso e Mafra, l'isola di Atlantide, il ponte di Austin in Texas, le sei Sun Cities in Arizona, il Belize, Ocrida, Tarazona, la fortezza di Suomenlinna a Helsinki, Guayaquil e Cuenca in Ecuador, sono alcuni nomi di una toponomastica della memoria che per Futoransky è sorgente di significanti rigogliosi. Ne nascono miniature, scorci e grandangoli ritratti attraverso collage espressionistici, altre volte con tratti realistici, oppure evocati a rapide pennellate impressionistiche; alcuni sono solo innesti nelle visioni di altri luoghi, come in *Oporto bianco*, o in *Atlantide*.

Parigi, città in cui la scrittrice risiede dal 1981, non è mai nominata, ma frequentemente rievocata per sineddoche con la sua Senna, il Louvre e il Quartiere Latino. Tuttavia nella carta geografica del libro compaiono anche città senza nome, come in *La stele di marmo chiaro*, assenze di nomi attorno alle quali orbitano frammenti di vissuto. Le poesie di *Pittura rupestre* si inseriscono infatti in quella poetica del frammento che, come evidenziò Fernando Moreno, distingue la scrittura degli autori segnati da storie

⁵ Futoransky, L., *El poema, dos lugares*, Ars Poética, Madrid 2018, pp. 24-25.

di esili o migrazioni, perché sono forse in grado di cogliere meglio di altri la frammentarietà delle esistenze umane⁶. L'autrice stessa ammette nell'*autofiction El Formosa*, «Yo siempre he creído en la literatura fragmentaria, sí, porque la vida es fragmentaria».

Fra un luogo e l'altro della mappa, costellazioni di altri significanti richiamano scenari afferenti a memorie personali e storiche distanti che confluiscono, recuperate da tracce, incisioni, fotografie, graffiti, tatuaggi, o dai graffi lasciati sui muri delle docce a gas in un campo di sterminio (*Con frecuencia*). Tra la memoria e l'immaginazione scorre il linguaggio, afferma Carlos Fuentes⁷, ed è infatti la logica poetica a determinare quella confluenza e a dotare quei significanti di nuovi significati.

Con le poesie di questa raccolta, Futoransky ci restituisce un grande dipinto rupestre urbano contemporaneo. Lo fa raccogliendo i ritagli delle narrazioni che invadono la quotidianità, per appassire in breve tempo, e mescolandoli in una sorta di rito propiziatorio, fra il prosaismo colloquiale – che gioca non senza ironia con le espressioni idiomatiche, gli slogan, i detti popolari –, un ermetismo (ispirato forse agli autori italiani del Novecento, così amati dall'autrice durante gli anni della sua permanenza in Italia) che si appropria di americanismi, termini scientifici e altre espressioni rare, e il lirismo dominato dalle impressioni cromatiche e sensoriali. Un rito che, come per l'antica arte rupestre, vuole fare emergere l'implicito, tutto il senso taciuto dai segni del nostro tempo, dall'orrore alla bellezza. Nel celebrarlo, la poeta arricchisce il dipinto di una fitta trama di riferimenti intertestuali, dialogando con opere d'arte (*Louvre, oggi*), cinematografiche (*Alleva corvi*), letterarie (*Musica da camera natalizia*), o fiabe (*Specchio, specchio*), miti orientali e storie bibliche. Il titolo dell'opera rimanda anche all'immutabilità nel tempo di alcuni segni, che rimangono nella storia e la oltrepassano al di là

⁶ Moreno, F., *Fragmentos para una poética*, in Pfeiffer, E. (ed.), *Alicia Koza-meh, Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh 2013, pp. 189-200.

⁷ Fuentes, C., *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Madrid 2011.

delle volontà umane, significati che restano impressi nei loro significanti originali senza sbiadire. Alcuni sono impronte materiali destinate a persistere e a testimoniare il passaggio delle nostre vite nelle città, nelle case, nelle prigioni e negli ospedali (*Con frequenza e Pittura rupestre*); altre sono le parole che non ingialliscono come le fotografie mutilate dal tempo (*Foto del fronte*) e riescono ad attraversare migrazioni ed esili senza alterarsi. Si tratta di quel “lessico familiare” (per utilizzare l’espressione di un’altra scrittrice italiana amata dall’autrice), o affettivo, che la poeta esule si porta dietro, come un bagaglio minimale, o le coordinate essenziali nel cammino per strade che si diramano e territori affollati di altri segni, nuovi o ritrovati.

Il linguaggio di Futoransky si nutre di numerose parole ed espressioni di altre lingue conosciute o incontrate (in *Libertà, libertà* l’autrice le chiama «parole feudo»), lasciandone inalterati il potere evocativo e i rapporti interni ai sintagmi lessicali; ne emerge una poetica del dislocamento dell’orizzonte linguistico del soggetto poetico:

è un bene che esistano parole feudo di
una lingua
parole che nessuno può portarsi
altrove,
riverniciarle, cambiarne finalità e uso
ricochet
saudade
dépaysement
sono un esempio

Il movimento non agisce solo a livello semantico, ma anche metrico e ritmico. Gli imprevisti, gli ostacoli, le perdite che si accompagnano a ogni fuga o partenza, o la frammentarietà delle vite, sono narrati da una sintassi spezzata tra iperbati, ellissi ed *enjambement*, e distribuita fra versi liberi; versi lunghi o in prosa, quando il processo creativo si fonda sulle relazioni sintagmatiche; brevi e spesso di una sola parola, quando prevalgono gli aspetti paradigmatici. Altre volte il verso brevissimo pone in risalto la dialettica, sempre presente nella poetica dell’autrice, tra

fuga e ritorno, come in *Divinità affine*, nel gioco di alternanze fra significati denotativi e connotativi, che rimandano, rispettivamente, alle antinomie tra un fuori e un dentro, fra alterità e identità, fra la realtà percepita e l'intimità del soggetto poetico. La sintesi del movimento dialettico è il compimento del viaggio o della creazione poetica che, per la poeta, sono entrambe forme di traduzione.

In *El poema, dos lugares* l'arte poetica è equiparata al lavoro paziente di un artigiano impegnato a decorare il cuoio o il legno in policromia; è un'immagine che ci parla del rapporto rigoroso dell'autrice con la parola, acquisito durante gli studi di diritto all'Università di Buenos Aires⁸, pur con la consapevolezza che, per quanto il poeta cerchi la poesia, è sempre questa a concedersi alla sua «mano fertile». In *Foto del fronte*, l'autrice oppone alla precarietà dell'immagine fotografica la forza poetica della parola, la sua capacità di rigenerarsi attraverso il transfer metaforico nel contesto in cui è data. All'inganno della fotografia che tradisce la promessa della persistenza del significato e ribadisce la fragilità della memoria, la poeta oppone la capacità innovativa del senso insita nel linguaggio poetico. È consapevole che i limiti dell'immagine visiva appartengono anche alla parola, che il linguaggio verbale è altrettanto manipolabile; proprio per questo, Futoransky si dichiara lontana dalla retorica e si avvicina alla parola come imparò a farlo con la musica, studiando con i maestri Carlos Suffern e Cátulo Castillo al Conservatorio Municipal di Buenos Aires (cfr. *Conversazioni con Luisa Futoransky* in questo volume).

Ogni sua poesia nasce da un cammino esplorativo nella *langue* e nella ricchezza polisemica delle parole, per giocare con la loro intenzionalità e con le risonanze dei significanti, e si compie in un nuovo ritorno alla *parole* con un bagaglio di sensi liberati. Così in *Narcisa Láinez*, per esempio, l'esplorazione, iniziata da

⁸ «Si bien no ejercí la profesión, no reniego de ella, porque el Derecho te da siempre claves para entender qué son los derechos humanos, qué es lo que los hombres pueden hacer con su palabra, cómo hacen para cumplir con ella!» L. Navarro Marín, L. Ros Cases, *Entrevista a Luisa Futoransky, Les Ateliers du SAL*, n. 13, 2018, pp. 186-198.

un ricordo frammentario, dà luogo a un processo di identificazione con la versione femminile del mito di Narciso e di immersione in un luogo in cui le lingue si confondono e il confine tra identità e alterità sfuma. Sono versi che ci parlano della tensione fra le infinite possibilità del linguaggio e del pensiero umani e l'indicibile che rimane là in fondo e che rare volte sembra essere a portata di mano. Torna alla mente il racconto *El aleph* di Borges, da cui l'autrice apprese l'arte di intrecciare narrazioni e di lavorare la parola come fosse un rubino. In questo sta la qualità maggiore dell'opera di Luisa Futoransky, che ci rende partecipi di una ricerca simile a quella dei cercatori di oro, fino a farci riscoprire la preziosità della parola: «alguna pepita / queda / vale la pena por cierto / solo por ella / haber vivido el viaje!» (*Libertà, libertà*). Vale senza dubbio la pena inoltrarsi fra le sue pitture rupestri e lasciarci sorprendere dall'evento delle loro epifanie.

PITTURA RUPESTRE

(Pittura rupestre)

Libertad libertad

es bueno que existan palabras feudo de una lengua
palabras que nadie puede llevarse a otro lugar,
barnizarlas, cambiarlas de finalidad y uso

ricochet

saudade

dépaysement

son un ejemplo

querida libertad libertad
en cambio va de mano en mano
atraviesa fronteras
virtuales
y rejas de prisiones
pasa por cernidores en ríos de lava y oro

después de tanto enjugarse con ella la boca
de siglo en siglo
los oradores y falsarios
mucho arenilla, mucho himno y sangre
se pierde en el lavado
sin embargo
alguna pepita
queda
vale la pena por cierto
solo por ella

haber vivido el viaje!

Libertà libertà

è un bene che esistano parole feudo di una lingua
parole che nessuno può portarsi altrove,
riverniciarle, cambiarne finalità e uso
ricochet

saudade

dépaysement

sono un esempio

cara libertà libertà
invece va di mano in mano
attraversa frontiere
virtuali
e sbarre di prigion⁹
passa per setacci in fiumi di lava e oro

dopo che tante bocche ci si sono pulite
di secolo in secolo
oratori e falsari
molta polvere, molto inno e sangue
si perde nel lavaggio
tuttavia
qualche pepita
rimane
vale la pena di sicuro
solo per lei

aver vissuto il viaggio!

⁹ Il riferimento qui è al Penal de Libertad, uno degli istituti carcerari più tristemente noti durante la dittatura militare. Fu inaugurato nel 1972 e destinato alla reclusione dei prigionieri politici. Deve il suo nome popolare al fatto di trovarsi in prossimità della città di Libertad.

II

los círculos concéntricos siguen creciendo en el agua
hasta que ni la piedrita ni el propio río tienen memoria
del gesto y origen
de tan violento acontecimiento.

La respuesta se pierde en las orillas

algún caracol inadvertido retiene la saga
el mito
el símbolo
la sorda tonada del desasosiego

II

I cerchi concentrici continuano a crescere nell'acqua
tanto che né il sassolino né lo stesso fiume hanno memoria
del gesto e l'origine
di un tale violento avvenimento.

La risposta si perde sulle sponde

qualche chiocciola distratta trattiene la saga
il mito
il simbolo
la sorda melodia dell'inquietudine